

REMBRANDT

外
国
名
家

伦勃朗

作品选粹 ● 伦勃朗

人民美术出版社

外 国 名 家 作 品 选 粹

伦 勃 朗

Rembrandt

江苏工业学院图书馆
藏书章

人 民 美 術 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

伦勃朗/(荷)伦勃朗绘. —北京:人民美术出版社,
2005.12

(外国名家作品选粹)

ISBN 7-102-03503-9

I.伦… II.伦… III.①油画—作品集—荷兰—
近代②铜版画—作品集—荷兰—近代③素描—作品集—
荷兰—近代 IV.J231

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第135695号

伦勃朗 ● 外国名家作品选粹

编辑出版发行 人民美术出版社

(北京北总布胡同32号)

网 址 www.renmei.com.cn

制 版 印 刷 北京燕泰美术制版印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2006年1月 第1版 第1次印刷

开本:787毫米×1092毫米 1/8 印张:8.5

印数:0001—3000册

ISBN 7-102-03503-9

定价:48.00元

巴洛克的浪子——荷兰杰出的油画、铜版画、素描画家伦勃朗

水生

1851年，法国浪漫主义画家德拉克洛瓦预言，总有一天，伦勃朗会排在拉斐尔之上。不到50年，他的预言成为现实。^①

但是，伦勃朗是个饱受争议的大师。霍布莱肯(Houbraken, 1660年—1719年，荷兰画家，艺术评论家)对伦勃朗晚年的“厚涂法”(impasto)就颇有微词：“在垂暮之年，他画得那么快——当就近审视他的画时，它们看起来好像是用泥瓦匠的抹刀抹上去的。”(伦勃朗对这种做法很反感，他曾说：“把鼻子从我的画上移开，颜料的味道会熏着你的。”)但也有些人对他的艺术给予高度评价。撒母耳·凡·胡各斯特拉滕(Samuel Van Hoogstraten, 1627年—1678年，荷兰画家，艺术评论家)这样称赞伦勃朗的《夜巡》(1642年)(图51)：“它是如此富有绘画思想、如此富有运动活力、如此有力量，使得挂在它旁边的画看起来像一张张扑克牌。”在浪漫主义兴起以前，大多数批评家认为，伦勃朗是个“有缺陷的天才”，他的绘画“粗俗”而缺乏“典雅”。

即使在伦勃朗的艺术风格研究方面也存在着重大分歧。弗雷德里克·施米特-德格纳(Frederik Schmidt-Degener, 荷兰艺术史学家)强调了伦勃朗晚年的艺术风格的文艺复兴传统：他不仅抵制巴洛克倾向，而且极力把伟大的意大利绘画传统从巴洛克的潮流中拯救出来；因此，他是文艺复兴艺术的最后杰出代表——只不过是官方的排斥，才“剥夺了他展示自己是拉斐尔的真正继承者的机会”。而另一位学者约翰·休伊曾加(Johann Huizinga, 荷兰文化史学家)的观点与此对立，强调了伦勃朗艺术的巴洛克倾向：他是个浪漫主义画家，他和巴洛克的华丽媲美；他描绘想象中的世界，而超然于现实之外；他注定要失败，因为这和荷兰简朴的文化传统背道而驰，只不过在铜版画中获得了小范围的成功。

从莱登到阿姆斯特丹——伦勃朗生平

1606年7月15日，伦勃朗·哈门兹·凡·赖茵(Rembrandt Harmensz Van Rijn)出生在荷兰的莱登。莱登在阿姆斯特丹西南，莱茵河的一条支流流过市区，是一个温文尔雅的纺织工业中心。伦勃朗的父亲是个磨房主，母亲是面包师的女儿。他的父母住在“赖茵磨房”附近，他家族“凡·赖茵”的名字可能就因此而来。他的家庭处于中下阶层，但17世纪荷兰的民主社会并不歧视某个阶层。伦勃朗在10个子女中排行第九，他的父母让他接受良好的教育并不是出于远大的抱负，只不过想把机会让给家庭中最有“天分”的成员。

伦勃朗7岁时被送进莱登的一所拉丁语学校，学习人文知识和修辞。14岁时，伦勃朗曾在莱登的一所以人文研究见长的大学注册，但没有可靠的资料证实他是否在那里学习过。伦勃朗的父母很可能是虔诚的基督徒，在当时的荷兰这是他们那个阶层的普遍特征。从伦勃朗画的虔诚祷告的母亲肖像和以他母亲为模特画的《圣经·新约·路加福音》中的女先知亚拿来看(图60)，《圣经》这部“书中之书”给这位妇人的心灵注入了永不枯竭的慰藉。这无疑对伦勃朗的艺术生涯产生了重大影响——伦勃朗《圣经》题材的作品数量约850件，超过了另一大类题材肖像画的数量(约500件)；他最高的艺术成就既出现在《圣经》题材的作品中，也深深根植于福音带来的新生命中。

大约从1620年起，伦勃朗跟当地一个才能平平的画家雅各·凡·斯旺宁堡(Jacob Van Swanenburgh)学习了3年左右的基础绘画技巧，但对伦勃朗艺术产生重要影响的是彼得·拉斯特曼(Pieter Lastman, 1585年—1633年，荷兰画家)(插图2)。彼得·拉斯特曼是一个融合了荷兰风格主义和意大利巴洛克风格的颇有才气的荷兰画家，他的艺术渊源可以追溯到卡拉瓦乔(Caravaggio, 1571年—1610年)。大概在1624年，伦勃朗在阿姆斯特丹只跟他学了6个月的绘画，但彼得·拉斯特曼拥挤的画面组织、戏剧化的人物姿态和绚丽的色彩都鲜明地反映在伦勃朗早期的作品中。虽然伦勃朗在画面人物组织方面没有达到彼得·拉斯特曼那样的清晰程度，但年轻的大师在调子的微妙变化和表现力度方面远远地超过了他的老师。



插图1
伦勃朗
自画像
画布 油彩
82.5cm × 65cm
约1669年

插图2
彼得·拉斯特曼
十字架上的耶稣
伦勃朗的老师彼得·拉斯特曼的艺术对年轻的伦勃朗产生了重要的影响。

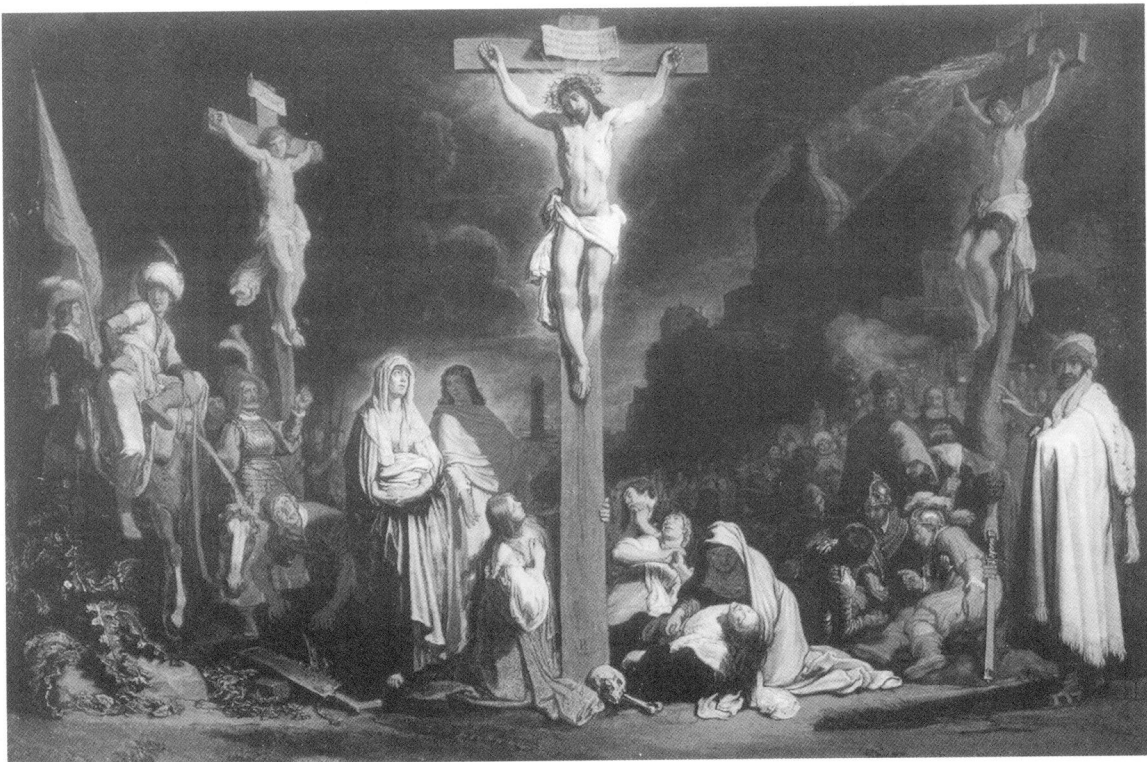
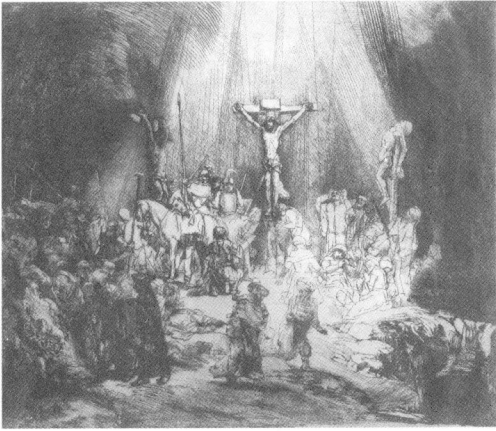


插图 3
杰勒德·凡·杭绍斯特
晚会
画布 油彩
138cm × 204cm
1620 年

插图 4
伦勃朗
耶稣在以马忤斯
画布 油彩
39cm × 42cm
约 1628 年

插图 5
伦勃朗
三个十字架
铜版画
(干刻法)
38.1cm × 43.8cm
1653 年

插图 6
伦勃朗
牧羊人的敬拜
画布 油彩
65.5cm × 55cm
1646 年



乌特勒克派(Utrecht School),尤其是这一画派中的杰勒德·凡·杭绍斯特(Gerard Van Honthorst, 1590年—1656年,荷兰画家),对伦勃朗产生了重要影响(插图3)。杰勒德·凡·杭绍斯特是个擅长运用“遮引法”(repoussoir)的画家,他往往在前景安排一个人物遮住光源,形成一个浓重的剪影,和在蜡烛光下的人物群像形成对比,营造富有诗意和戏剧性的空间;杰勒德·凡·杭绍斯特因此获得了“夜色杰勒德”(Gherado della Notte)的绰号。我们从伦勃朗的作品中可以看出,巴洛克绘画对他的影响突出地表现在他早期的艺术中,古典主义倾向隐含在他晚期的杰作中;而“遮引法”则在伦勃朗的整个艺术生涯中时隐时现,这与伦勃朗对光的热爱和基督信仰息息相关:“光,本是佳美。”(《圣经·旧约·传道书》11:7)伦勃朗的光的世界是奇妙的,他要表现光的超自然性质和不可触摸的精神价值;如果说杰勒德·凡·杭绍斯特“遮引法”中的光源是可以遮住的,那么,伦勃朗“遮引法”中的光源是遮不住的。这突出体现在他《圣经》题材的作品中。在《耶稣在以马忤斯》(约1628年)(插图4)画中的光源不再是蜡烛,而是耶稣;因为耶稣曾说:“我是世界的光。”(《圣经·新约·约翰福音》8:12)而在《三个十字架》(1653年)(插图5)中,光源来自上头,我们几乎可以听到耶稣在十字架上断气前的最后一句话:“父啊!我将灵魂交在你手里。”(《圣经·新约·路加福音》23:46)在《牧羊人的敬拜》(1646年)(插图6)中,光不是在形体的物质外表戛然而止,而是渗透到画面的各个角落,在人物的身体内荡漾:“这生命就是人的光。”(《圣经·新约·约翰福音》1:4)这几件作品都是纯熟地运用“遮引法”的杰作,尤其在《三个十字架》中,画面左边的法利赛人和十字架下跪拜主的百夫长形成了一强、一弱、一前、一后的双重“遮引法”,这赋予了画面和人物心理的巨大丰富性。

从1625年起,19岁的伦勃朗开始在莱登工作。令人惊奇的是,在这一时期他画出了比在阿姆斯特丹早期(1631年—1639年)更加有精神深度的作品。比如,《耶稣论纳税给该撒》(1629年)(插图7)一反这一时期占主

导的拥挤风格,而是把人物安排在广阔的空间里,这预示了17世纪40年代伦勃朗的明显风格。他对自画像的偏爱不仅表现在各种表情的自画像作品中,而且流露在大型创作中。在《司提反殉道》(1625年)(图58)中,司提反及其头部上方的旁观者,甚至前景的投石者,都明显地带有伦勃朗自己的面貌特征,预示着以后展现人物丰富心理的倾向。在《先知耶利米为耶路撒冷的被毁而悲哀》(约1629年)(图59)等作品中,反映出大师偏爱描绘老人的倾向,流露出对《圣经·旧约》中满有信心的族长和先知富于个性的想象力。

大概在1631年或1632年,伦勃朗来到阿姆斯特丹这个富庶的港口城市,寻求更多的机会。巴洛克华丽的风格和事无巨细的现实主义画风非常适合阿姆斯特丹的口味,那就是追求财富——用迫在眉睫的实际和遥远的幻想编织起来的讽刺性概念;现实燃起激情,幻想给人安慰。凭借着《丢勒普医生的解剖学课》(1632年)(图49)这幅画,26岁的伦勃朗奠定了肖像画家的地位。尽管伦勃朗可能会出到“天价”,但他的绘画订件还是纷纷涌来;他的画室挤满了付出“吓人”的学费才得以略领风骚的学生。同萨丝吉娅(Saskia)的婚姻对伦勃朗的事业来说无异于锦上添花。萨丝吉娅出身名门,是和伦勃朗有过合作关系的画商的堂妹。她能够把伦勃朗带进阿姆斯特丹的富人圈。此时的伦勃朗成了一名“收藏家”——与其说是深谋远虑,不如说是放纵的冲动。他频繁地出现于拍卖会,给出另他人瞠目结舌的价格,购买一切他认为一个艺术家应该有的东西,以强调他的职业声望。1639年,伦勃朗买下了阿姆斯特丹约丹布利街的一幢豪宅(插图9),这简直可以说是为伦勃朗的经济状况预备下了一场地震。这一时期他画了《刺瞎参孙》(1636年)(图61)《伯沙撒的筵席》(约1635年—1638年)等气魄非凡的作品;但在《伦勃朗和萨丝吉娅》(1636年)(图46)中流露出较为低俗的格调,在《参孙威胁岳父》中伦勃朗狂躁的个性体现出来。而在《复活后的耶稣向抹大拉的马利亚显现》(1638年)和取材于“旁经”(Apocrypha)的《天使离开多比斯和他的家人》(1637年)(插图8)中,抒情的宁静充斥着画面。

大多数伦勃朗的传记夸大了《**夜巡**》这幅画在伦勃朗从红极一时到被时人淡忘这一过程中的作用,这种说法很大程度上来源于19世纪人们近乎杜撰的传奇^③;其实,虽然这幅作品遭到一部分不愿做“一片富有生气的阴影”的画中人的非议,但从上文撒母耳·凡·胡各斯特拉滕对《**夜巡**》的称赞中可以听到另外一些声音。然而,要了解伦勃朗职业生涯的转变,一方面要从他的画风研究入手,另一方面确实要知道1642年前后到底发生了什么。

从1635年开始,一连串的不幸降临到伦勃朗头上。1640年,伦勃朗的母亲离开了人世,他和萨丝吉娅的3个孩子先后夭折,而在唯一幸存下来的儿子提多(Titus)才9个月时,久病缠身的萨丝吉娅也悄然长眠。当初,巨大的房屋曾经承载着孱弱多病的萨丝吉娅;而现在,陪伴他的是远东的艺术品、自然异石、古代盔甲、小刀、贝壳、丢勒的人体比例著作、对爱妻和夭折的孩子的回忆;这不能不引起伦勃朗的深思。

大师踟躅在阿姆斯特丹的郊外,领略着生命的奇妙。如果说出现在伦勃朗早期作品中人物周围的空间仅仅是“广阔”的话,那么,此时的广阔空间中“充满了空气”,而且饱含着水分和只可意会不能言传的生机。此时“明暗法”的运用体现出了更大的丰富性,表现重心逐渐由塑造形体向组织画面倾斜。这些都越来越偏离大多数人的口味。因此,与其说影响伦勃朗画家职业生涯的是外部因素对一幅画《**夜巡**》的反应,不如说是他自己的选择。^④

1640年的那幅在提香(Titian,1485年—1576年,意大利威尼斯画派画家)作品启发下画的《**自画像**》(图9)被看作伦勃朗从早期艺术风格向中期艺术风格转变的标志。巴洛克风格开始淡化,简朴的古典倾向越来越明显,人物富于动感的姿态逐渐被对精神世界的描写所取代。在取材于《圣经·旧约·创世记》的素描《**约瑟讲自己的梦**》(约1640年—1643年)(图62)中,虽然背景中还残留着巴洛克式的“Z”形视觉主题,但画面中的光线、空气和湿度使人物笼罩在一层柔和的“纱”中。这一时期的成就突出地体现在铜版画《**百元版画**》(《**耶稣治愈病人**》,约1648年)(插图14)中^⑤。伦勃朗采用多种手段来展现心理世界和不可触摸的精神价值。通过映在耶稣袍子上的妇人投影,暗示出妇人的祷告已触及了耶稣的心灵。

订件的减少使伦勃朗的经济状况进一步恶化。但这并没有扰乱大师内心的宁静;17世纪50年代,伦勃朗的艺术进入最辉煌的成熟期。大概在1645年前后,伦勃朗的画中开始频繁出现一个美丽的女性,她有时出现在肖像画中,有时出现在《**耶稣和行淫被捉的妇人**》(约1646年)、《**拔士巴收到大卫王的来信**》(1654年)(图64)等《圣经》题材的作品中,伦勃朗著名的素描《**睡觉的女孩**》(约1654年)(图32)也是以她为模特画的。她就是伦勃朗后半生的忠实伴侣亨得丽吉(Hendrickje)。但根据萨丝吉娅出于保护儿子提多继承权的遗嘱,伦勃朗和亨得丽吉没有成为合法的夫妻,他们的关系也受到教会的指责,甚至亨得丽吉被剥夺了领圣餐的权利。抚养提多、家庭琐事可能是由亨得丽吉承担的。在伦勃朗的晚年,她和提多合伙经营艺术品,伦勃朗成了他们的雇员,以此种方式来保护伦勃朗免受债主的烦扰。由于债务的原因,伦勃朗一家不能再住在丹约丹布利街的大房子里,先后搬进了鲁辛渠旁和劳莱尔渠的房子。1663年和1668年,亨得丽吉和提多先后去世,留下了伦勃朗和亨得丽吉为他生的女儿柯奈丽雅

(Cornelia)。值得一提的是1661年亨得丽吉所立的不平凡的遗嘱:她把自己少得可怜的财产全部遗赠给女儿柯奈丽雅;如果女儿不幸夭折,就遗赠给前房儿子提多,而如果提多继承了她的财产,每年应得的全部利息都要付给伦勃朗,直到他去世为止。她不会写字,只在这份遗嘱的后面画了个“十字”。因此,《**浪子回头**》(约1666年—1668年)(图65)这样的杰作是有营养丰厚的家庭背景的。伦勃朗日渐衰老。1669年10月,伦勃朗聆听着《圣经·旧约·创世记》的朗读离开了人世^⑥。

其实,17世纪40年代以后的伦勃朗并没有被人们完全淡忘,而恰恰在这一时期他的国际声望被确立起来。英国国王查理一世收藏了他的作品;在17世纪60年代,美第奇家族的成员造访了年迈画家的画室,意大利佛罗伦萨乌飞齐美术馆的两幅伦勃朗自画像大概就是那时所得。群像《**戴曼医生的解剖学课**》(1656年)和《**阿姆斯特丹布业公会理事会**》(1661年—1662年)(图53)和历史题材的《**克劳狄·西维利斯的密谋**》(1661年)(图75)就是这一时期的订件。如果说伦勃朗40年代作品中的人物笼罩在富于生命空间中,那么,在17世纪50—60年代作品中,生命已渗透到人物的细节中,由外在转向内在,笔触不再停留于塑造形体,它们本身都有了生命。尽管在《**犹太新娘**》(约1666年)(图47)、《**一家人**》(约1668年—1669年)、《**浪子回头**》流露出“路易十四风格”(Louis XVI Style)的影响,但那些华丽的色彩已在形体上获得了自由:它们表现多于描绘,暗示多于表现。因此,他独具个性魅力的晚期艺术很难用受到某个画派的影响来描述,每一件作品都遇到独特的问题,都要求用独到的方法来解决。他这时的艺术和同时代的画家拉开了巨大的差距:和他同时代的画家用画笔描绘周围的世界,而伦勃朗通过画面反映自己的心灵。

沉默的生命，丰富的心灵——伦勃朗的油画艺术

要准确地了解伦勃朗的艺术必须把他的艺术置于广阔的艺术背景中。17—18世纪,巴洛克(Baroque)艺术的影响遍及了欧洲。巴洛克一词可能来源于葡萄牙语 *barroco*,本意为“形状不规则的珍珠”,有“荒谬”和“怪诞”的含义。作为一种艺术风格,它汲取了风格主义(Mannerism)的动感和激情,同时又继承了文艺复兴的坚实和宏伟,形成了自己浮华和动态的起伏的基本特征,常被用于表现反对宗教改革的天主教的题材。作为一种艺术运动,它在不同的时代、不同的国家又呈现出多姿多彩的面貌。艾尔·格列柯(El Greco,1541年—1614年,西班牙画家)被认为是连接文艺复兴和巴洛克的桥梁,但巴洛克艺术是从意大利的罗马开始波及到其他地区的。意大利画家卡拉瓦乔和卡拉齐(Carracci)、佛兰得斯画家鲁本斯(Rubense)和法国画家普桑(Poussin)分别代表了“早期巴洛克”、“高度巴洛克”和“古典巴洛克”的最高成就,而“路易十四风格”作为适合法国宫廷口味的晚期巴洛克艺术形态,它同法国洛可可(Rococo)艺术融合起来^⑦。

卡拉瓦乔的“明暗法”(*chiaroscuro*)作为一种画面组织、表现和加强戏剧性的手段,深深地影响了伦勃朗的艺术。 *chiaroscuro* 是个意大利语合成词, *chiaro* 的意思是“光明”, *oscuro* 的意思是“黑暗”。从卡拉瓦乔的《**呼召马太**》(1599年—1600年)(插图10)中可以看出,明暗之

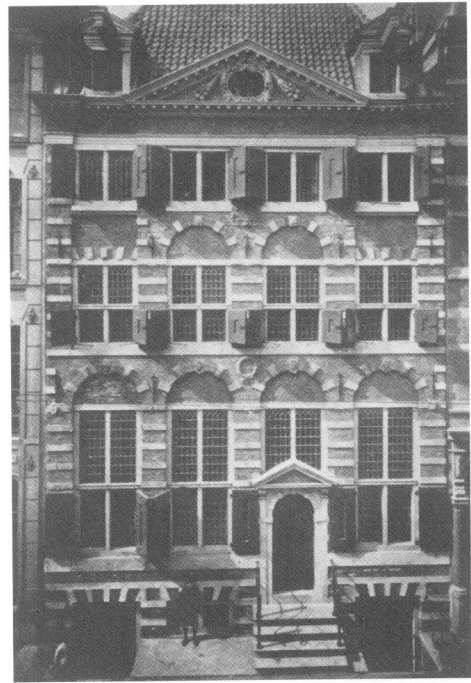
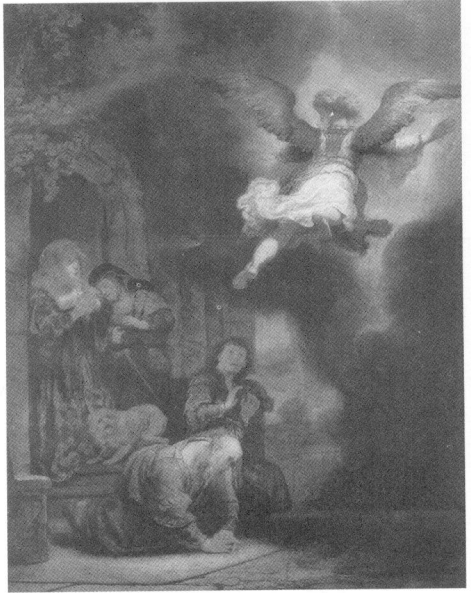


插图7
伦勃朗
耶稣论纳税给该撒
木板 油彩
41cm × 33cm
1629年

插图8
伦勃朗
天使离开多比斯和他的家人
木板 油彩
68cm × 52cm
1637年

插图9
伦勃朗在阿姆斯特丹的豪宅



插图 10
卡拉瓦乔
呼召马太
画布 油彩
322cm × 340cm
1599—1600 年

插图 11
伦勃朗
圣家族
画布 油彩
117cm × 91cm
约 1645 年

插图 12
伦勃朗
逃往埃及
铜版画
(蚀刻法和雕刻法)
14.6cm × 12.2cm
1626 年

插图 13
伦勃朗
天使向牧羊人显现
铜版画
(蚀刻法、干刻法和雕刻法)
26.2cm × 21.8cm
1634 年

间泾渭分明,说明光线是经过空荡荡的空间照在形体上的。而伦勃朗的 23 岁时的《戴插羽毛扁圆帽的自画像》(1629 年)(图 4)中,明暗之间没有明显的界限,微妙地暗示出光线是穿过含水分的空气散射到形体上的。因此,《呼召马太》形体之间略显孤立和单调,而《戴插羽毛扁圆帽的自画像》整体而丰富;人物较多的《呼召马太》是“小环境”,而孑然一身的《戴插羽毛扁圆帽的自画像》是“大风景”。从这里不难看出,伦勃朗是怎样学习和超越前辈大师的。

如果说伦勃朗早期“明暗法”的特征是使画面充满空气和水分,使明暗分界变得柔和,那么,他中期的“明暗法”则发展为披着薄雾的中间调子的田园诗。在《圣家族》(约 1645 年)(插图 11)中,明暗对比的最强音——摇篮里的被子、马利亚手中的《圣经》和她的头巾、天使的胳膊——对于占主导地位的中间调子来说,只不过是这些中间调子的节拍,它们把观众的视线从画面的前景引向深处;而表现的重点小耶稣、马利亚和约瑟或全部或部分地隐在中间调子中。

伦勃朗晚期的“明暗法”是对以前统一、和谐画面效果的飞跃。中间调子开始消退,早期作品中明暗之间的朦胧过渡也难寻觅,大师用谜一般的手法让磐石般坚硬的笔触保持着画面的“柔和”。它体现出了巨大的灵活性,简直可以说是“色彩和笔法”的“明暗法”。在《犹太新娘》中,画面整体的柔和不是靠模糊的明暗过渡获得的,因为画中的明暗对比非常“响亮”,也不是靠中间调子弥漫到各个角落来达到的,因为中间调子非常节制;它是靠明暗分界的时断时续来达到的:时而阴影遮住光,时而光又趋散阴影——这种流动感仿佛使肌肤有了弹性,他们的嘴唇仿佛在蠕动,但欲言又止。如果说伦勃朗早期“明暗法”是晨雾初散,那么,他中期的“明暗法”就是“雾失楼台,月迷津渡”,而他晚期的“明暗法”则是闲云一抹。通过这种方式,在没有弱化形体的坚实感的同时,增强了画面的精神因素,使观众和画中人有了心灵的接触。

由于伦勃朗的“明暗法”技巧过于高超以及它和色彩结合得是那么完美,以至于人们在评价这位“明暗法”大师的同时都几乎忘记了他还是位色彩大师。在晚期的杰作《犹太新娘》、《浪子回头》和《一家人》中,与其说色彩是停留在物体的表面,不如说是它们在空间中浮现、游动;与其说是在塑造,不如说是进行暗示——在艺术史上很难再找到这样运用色彩的方式。在莱登时期,伦勃朗的色彩以冷灰调子为主;在稍晚一些的阿姆斯特丹时期,暖色调逐



渐占主导,而且红色、金橄榄色、灰褐色与蓝色、蓝绿色之间的对比开始增强;在 17 世纪 40 年代,金褐色调子充斥了画面;17 世纪 50 年代开始,“明暗法”通过灵活的方式和色彩融合。伦勃朗的色彩对年轻的维米尔(Vermeer, 1632 年—1675 年,荷兰画家)而产生了重要的影响。

伦勃朗的笔法在艺术史中是独具魅力的。在伦勃朗早期的艺术中,“透明画法”(glaze)十分普遍。在他晚年的艺术中,“厚涂法”(impasto)产生了流动的性质,厚涂的颜料有时在颜色较深的画面上“拖过”,有时用画刀打破它们之间的界限或把上面的厚涂颜料抹平。有时,厚涂的颜料以半覆盖的方式分布于下面的颜色上,不完全遮住它们,在厚涂颜料上开了一些得以窥见下层颜色的“窗口”,使不同层次的颜色产生了开放的、互相辉映的效果。

伦勃朗借鉴了卡拉瓦乔的“明暗法”,却在形体的周围笼罩着强烈的精神气氛,并让精神气氛渗透到形体当中,从而减弱了形体的物质性,增加了精神内容。在处理充满戏剧性的题材时,他借鉴了鲁本斯的富有运动活力的画面组织,但这种“高度巴洛克”的风格只在伦勃朗 17 世纪 30 年代的艺术中表现比较突出;即使在这一时期,表现动作和姿态的情节中也流露出伦勃朗对人物心理的关注。17 世纪 40—50 年代,伦勃朗受到以普桑为代表的“古典巴洛克”的影响,但伦勃朗在单纯和庄严的气氛方面超过了普桑这位画面组织大师。在伦勃朗的画面中展现的不是严谨的理性,而是自由的智慧。在伦勃朗的晚年,“路易十四风格”体现在《犹太新娘》等作品中,但华丽的色彩与其说是装饰,不如说是暗示内在的精神因素。在伦勃朗时代,没有哪个画家能这么广泛地涉猎巴洛克艺术的范围。然而,伦勃朗又不能算是严格意义上的巴洛克画家,因为巴洛克艺术的一个基本特征是外在,而伦勃朗的艺术整体上倾向于内在,巴洛克艺术华丽,而伦勃朗的艺术朴素。然而,伦勃朗在很多领域把巴洛克艺术推向巅峰。从这个角度来看,伦勃朗可以算是大师中的大师。然而,伦勃朗明确阐述自己艺术见解的资料微乎其微,使得他在艺术理论领域方面显得“沉默”,但我们仍然能从他的作品看出他的绘画思想。就内在和外在而言,他把巴洛克动作和姿态转化成心灵的活动;就华丽和朴素而言,他把华丽的外表转化为隐藏在朴素外表下的丰富的内心世界。他不是通过姿态和肉体向观众表达视觉感受,而是精神和心灵的展现。



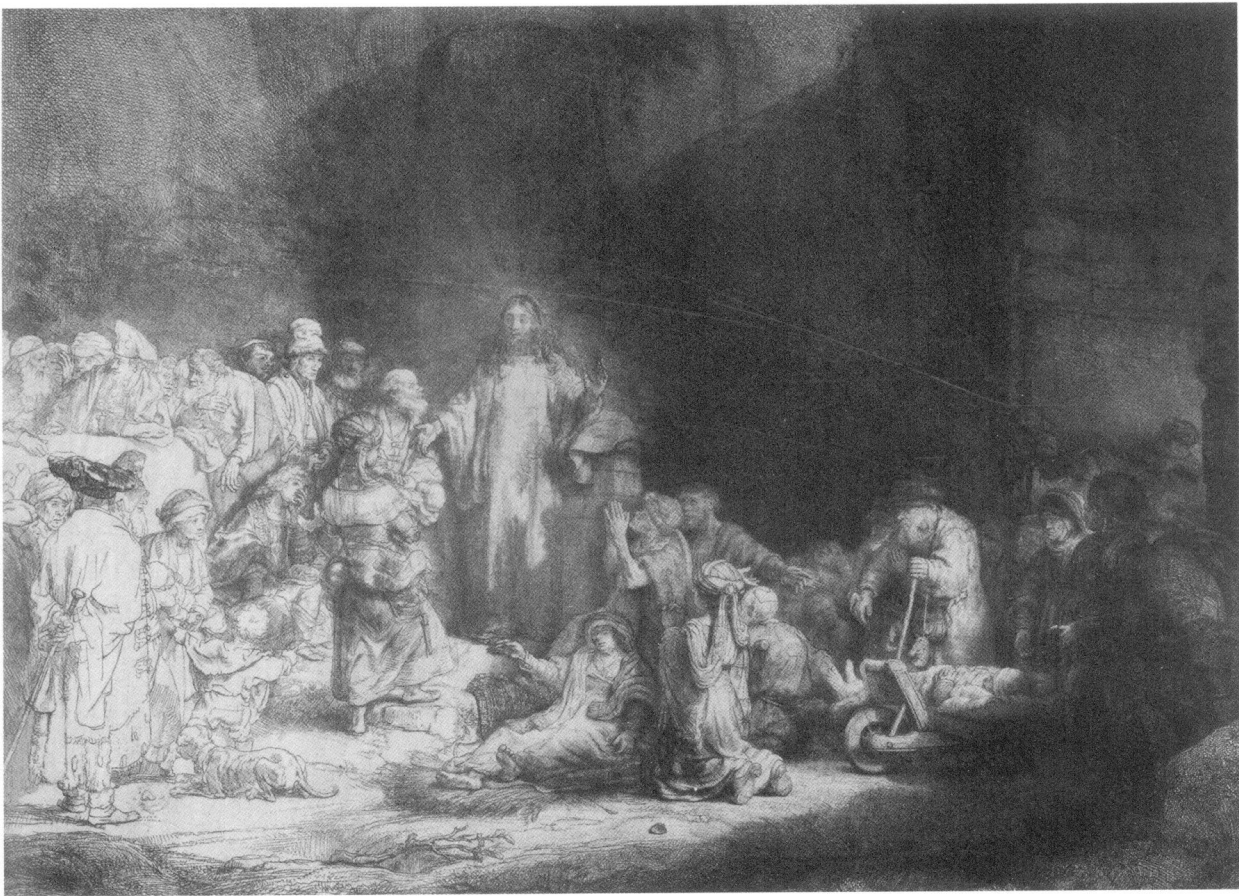


插图 14
伦勃朗
百元版画（耶稣治愈病人）
日本纸 铜版画
（蚀刻法、干刻法和雕刻法）
28.7cm × 38.8cm
约 1648 年

插图 15
伦勃朗
牧羊人的敬拜
腐蚀铜版画
10.5cm × 12.8cm
1654 年

插图 16
伦勃朗
耶稣在教师中间（局部）
芦苇秆笔 褐色墨水
全图 18.8cm × 22.5cm
约 1653 年—1654 年

铜版上的“草书”，金属中的空气——伦勃朗的铜版画艺术

在伦勃朗时代，蚀刻法（etching）为拓展铜版画的表现力提供了可能；它不是像雕刻法（burin work）那样，用刻刀直接在铜版上“运刀”，需要大量的“体力活”，而是用雕刻针在铜版上的树脂或蜡的防腐层上“书写”、“描画”，已经有些接近用笔在纸上绘画了。但在伦勃朗之前，绝大多数铜版画家只把蚀刻法当作比雕刻法“省劲”的技法，而没有去开发它的表现力。

在伦勃朗早期的铜版画《逃往埃及》（1626 年）（插图 12）中，蚀刻法自由、松弛的线条非常接近他同一时期的素描；而在《天使向牧羊人显现》（1634 年）（插图 13）中，他用高度密集和多变的影线来和“高度巴洛克”丰富的绘画性媲美，有些超出了铜版画这种媒介的承载力，画面略有令人疲惫的紧张感。

17 世纪 40 年代，是伦勃朗铜版画风格的重要转折时期，追求类似油画那种绘画的丰富性逐渐被类似于素描的简约而自然的倾向所代替，画面中开始大量地留白，以追求充满空气、透明的空间感。也就是在这一时期，伦勃朗独具魅力的干刻法（drypoint）开始成熟。伦勃朗有意保留干刻针留下的“毛口”（burr，有时写作 bur），在调子中形成柔和而有力的“重音”。而且，伦勃朗在铜版画创作中体现出了运用技法的灵活性，他常常完美地把雕刻法、蚀刻法和干刻法结合起来。在《百元版画》《耶稣治愈病人》中，画面中流畅的基本图形是用蚀刻法完成的，前景人物用干刻法获得了丰富的调子，而在背景中，用雕刻法薄薄地“铺”上了一层类似于透明画法的调子。在 17 世纪 50 年代，伦勃朗的铜版画风格又经历了一场变化。在《牧羊人的敬拜》（1654 年）（插图 15）中，短促的直线越来越多地取代了连绵多姿的曲线，使形体具有了岩石般的坚硬感，但由于短促的直线很少把形体围成封闭的区域，在线条之间又有很多空隙，光和空气顺着它们进入形体，使画面既有晶体般的透明感，又有柔和、湿润的空气感。

17 世纪 60 年代，伦勃朗很少进行铜版画创作，可能年迈的伦勃朗认为他已经接近了铜版画表现力的极限，而在油画和素描中他仍可以把探索继续下去。

闲闲落笔，得于自然；娓娓道来，闲笔不闲——伦勃朗的素描艺术

伦勃朗在画面组织方面是个惯用“闲笔”®的大师。在他 50 年早期的素描中，有时画面中会出现一个看似漫不经心的短小笔触，在一定范围内分隔了空间，同时又和一些视觉主题发生联系。人们时而随着它的暗示在画面中展开视觉旅行，时而又被画面中的线索引到这个似乎不经意留下的笔触上。在《约瑟被他的哥哥们卖给以实玛利人》（约 1651 年—1652 年）（图 63）中就有一处绝妙的“闲笔”。约瑟的哥哥们手中牧羊的棍子在画面中构成了 3 处垂直的视觉主题，成为画面衔接的重要手段；但它们仍然没有充分地把画面中左右两组人物充分地衔接起来。左边一组人物中，有一个向右倾斜着身体，虽然在一定程度上加强了两组人物的联系，但由于他身体的下半部分没有被表现出来，使他本身有失去平衡的感觉；但是，如果他身体的下半部分被表现出来，又会破坏了左、右两个核心事件的清晰性。“闲笔”就出现在两组人物之间，它是一个短促的“|”形的短小笔触，它不仅以“变奏”的方式重复了画面中直立的棍子形成的视觉主题，更加有效地衔接了画面，而且维持了那个倾斜身子人物的平衡。但是，这个“闲笔”又不是毫无理由地加在那里的，它可能暗示了倾斜身子那个人物手中的棍子，也可能是他袍子的边缘，只不过由于过度简省，使它的造型含义不很明确罢了。其实，在宁静的画面气氛中，约瑟无辜的求告、哥哥们的心肠的刚硬和贪婪、以实玛利人的冷漠这些心理因素之间充斥着强烈的张力，有些压得人们透不过气来；但当人们的视线停留在这处“闲笔”上时，使人躁思尽清，烦襟顿涤。但“闲笔”对于画面组织就像岚翠之于山，不是刻意为之的。霍布莱肯曾这样评价伦勃朗的素描：“喜怒哀乐被表现得如此自然，使得人们不得不在每一笔中去体味它们。”





插图 17
伦勃朗
浪子回头 (?)
(以利和报信人)
墨水笔 褐色墨水 淡彩
18.4cm × 24.8cm
约 1656 年

伦勃朗对于“闲笔”的探索经历了长期的过程。在 17 世纪 40 年代早期的素描《约瑟讲自己的梦》约 1642 年—1643 年)中，画面中部的上方有一处倾斜的“Z”形“闲笔”，这个带有巴洛克风格的图形把人们引进了一个扑朔迷离的空间“迷宫”，似乎向它下面的人们展示约瑟的梦境。从造型和画面组织方面看，这个图形似乎暗示了一个束在柱子上的幔子，但造型功能不很明确；它更明显的作用是和下面的人群的联系。但这个抽象的图形和具象的人群之间的强烈反差没有像《约瑟被他的哥哥们卖给以实玛利人》中的“闲笔”那样，做到了视觉主题的有效重复，而是略有些牵强的感觉。而在 17 世纪 50 年代中期及其以后比《约瑟被他的哥哥们卖给以实玛利人》更晚一些的素描中，出现了特殊的“闲‘笔’”，就是“无笔之闲”。在《耶稣在教师中间》(局部)(约 1653 年—1654 年)(插图 16)中，画面左边有一个裹头巾人的侧面像，他的头巾和后衣领之间有一个小小的空白，这块空白没有确定后脖颈位置这样的描述细节的功能，但它却加强了人物的体积感和微妙的光感，而且后脖颈的大概位置也由衣领的形状暗示出来。在更晚一些的《浪子回头》(约 1656 年)^⑥(插图 17)中，类似的空白更加广泛地出现在画面中，几乎很难在形体上找到封闭的区域；这样，在牺牲了细节的同时，使光线和空气渗入到形体中，也使形体和空间融合。《约瑟被他的哥哥们卖给以实玛利人》中的“闲笔”在“闲”的方面体现为分隔空间；从“不闲”的角度看，体现为联系视觉主题，而它和这些视觉主题的联系又被空间分隔：这是“闲中之闲”。而《浪子回头》中的空白在“闲”的方面体现为分隔线条；从“不闲”的角度看，体现为这些“无笔之闲”把形体和广阔的空间隔为一体：这是“忙中之闲”，比“闲中之闲”更耐人寻味。两笔之间的空白不是强调形体的界限，而是暗示形体发生的转折。它们在使用画面更为简省和自由的同时，使画面产生了更强的空间感、光感和更大的丰富性；也使画面关注的重点由组织视觉主题、安排情节逐渐转向探索广阔、神秘的空间和丰富的精神世界。

注释：

① Ian Chilvers, ed., *Oxford Concise Dictionary of Art and Artist* (Oxford: Oxford University Press, 2003) 491.

② 目前，基督教通用的《圣经》一共 66 卷，这 66 卷书被称为“正经”。而把《多比传》等 14 卷在公元前 250 年到初期教会之间写成的古代犹太人的著作列为“旁经”。《天使离开多比斯和他的家人》即取材于《多比传》。

③ 长期以来，对《夜巡》的认识存在着一些误区。首先，画面中的题材反映的不是夜间，而是白天，画名应该是《城市自卫队在班宁·科克大尉的率领下出发巡逻》。其次，这幅作品在当时并没有被完全否定，而是引起了广泛的争议。第三，尽管这幅作品十分有名，但它也仅是伦勃朗在 17 世纪 40 年代的一件代表作品，在伦勃朗的全部作品中也仅处于中游水平，此时他的极富个性和自由的风格尚未形成。他最高的艺术成就体现在《浪子回头》、《犹太新娘》等作品中。

④ Jakob Rosenberg, *Rembrandt: Life and Work* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980) 293—294.

⑤ 1711 年的文献显示，《百元版画》(*A Hundred Guilder Print*)在当时已经广为人知。《百元版画》这个画名很可能来源于它在 17 世纪某次拍卖会上的成交价格 100 吉尔德 (Guilder)。Jakob Rosenberg, *Rembrandt: Life and Work* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980) 201.

⑥ 约安尼斯·凡·隆恩(荷)著，周国珍译，《伦勃朗传》。上海：上海人民美术出版社，1988 年。第 398—400 页。

⑦ 在现代英语中，“巴洛克”(Baroque)有 3 个含义。第一，它指流行于“风格主义”(Mannerism)和“洛可可艺术”(Rococo)之间的欧洲主流艺术风格；第二，它指这种艺术风格流行的时代；第三，当第一个字母不大写时，它指任何时代、地点与“巴洛克”的主要特征相似的艺术风格。Ian Chilvers, ed., *Oxford Concise Dictionary of Art and Artist* (Oxford: Oxford University Press, 2003) 42—43.

⑧ 在我国古代文艺批评中，“闲笔”或“闲文”的概念有“分隔”和“联系”这两方面的含义。从“分隔”的角度看，“闲文”是插在某一主题的长文中的短文，在这篇长文中引入另一主题，分隔长文，在长文中形成一个“缝隙”。“闲文”和这一长文又存在着细节、人物、时间、空间方面的联系。从“联系”的角度看，“闲文”又和这篇长文之外的某些文字有相同的主题。如《三国演义》“曹操煮酒论英雄”中借“适见枝头梅子青青”引出了“望梅止渴”这段征讨张绣的闲文。在此处毛宗岗评：“征张绣事已隔数卷，忽此处提出一段闲文，妙绝，妙绝。”(陈曦钟，宋祥瑞、鲁玉川辑校，《三国演义》会评本。北京：北京大学出版社，1986 年。第 257 页。)从“分隔”的角度看，“闲笔”体现为“闲”；从“联系”的角度看，“闲笔”体现为“不闲”。“闲”是“波起辞间”、“篇中之独拔”，体现为“秀”；“不闲”是“伏采潜发”、“文外之重旨”，体现为“隐”(《南朝梁》刘勰著，范文澜注，《文心雕龙注》。北京：人民文学出版社，1998 年。第 570—572 页，第 632—635 页)。正如“闲”字本义，月光显于门缝之间，而明月隐于门户之外(《汉》许慎撰，《清》段王裁注，《说文解字注》。上海：上海古籍出版社，1982 年。第 589 页)

⑨ 在 *The Drawings of Rembrandt: First complete Edition in six volumes* 中，这幅素描的题材被定为《浪子回头》。Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt: First complete Edition in Six Volumes*, vol.5 (London: the Phaidon press, 1957) 290. 但把这幅作品的题材定为《浪子回头》有些可疑，因为根据经文和伦勃朗表现这一题材通常所采用的方式来看，当父亲看到归来的小儿子时，他是向儿子跑过去的，而不是像这幅素描表现的是老人坐在他的位子上。(《圣经·新约·路加福音》15: 20)从画面所表现的情节来看，更像是祭司以利坐在道旁的位上观望、为神的约柜担心、遇到战场上逃出来的报信人的情节。(《圣经·旧约·撒母耳记》上 4: 10—18)因此，这幅作品的题材应为《以利和报信人》。

图 版

Rembrandt

●伦勃朗

和他同时代的画家
用画笔描绘周围的世界
而伦勃朗
用画面反映自己的心灵

——雅各·卢森堡



I 肖像画

Portraiture

4. 自画像

Self-Portraits

图1（左）
自画像
木板 油彩
37.5cm × 29cm
1629 年



图2（右上）
自画像
木板 油彩
15.5cm × 12.7cm
1629 年

图3（右下）
自画像
墨水笔 褐色墨水 白色水彩
12.7cm × 9.4cm
约 1628 年—1629 年





图4（左上）
戴插羽毛扁圆帽的自画像
木板 油彩
89.5cm × 73.5cm
1629 年



图5（左下）
戴扁圆帽的自画像
木板 油彩
70cm × 57cm
约 1630 年

图6（右）
戴扁圆帽的自画像（局部）





图7 (左上)
戴扁圆帽的自画像
红色粉笔
13cm × 12cm
1635年—1638年



图8 (左下)
倚靠石窗台的自画像
铜版画
89.5cm × 73.5cm
1639年

图9 (右)
自画像
画布 油彩
102cm × 80cm
1640年



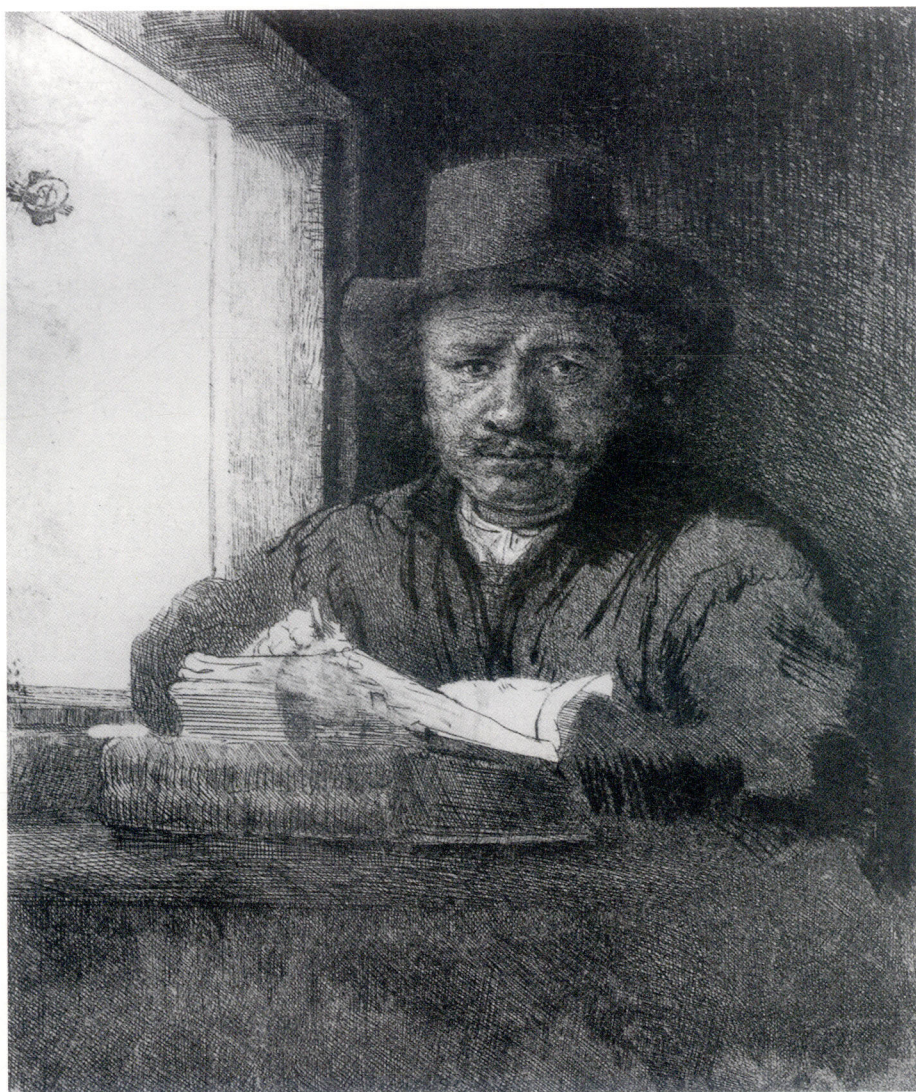


图10 (左上)
在窗口制作铜版画的自画像
铜版画(蚀刻法、干刻法和雕刻法)
13cm × 12cm
1648 年



图11 (左下)
穿工作服的自画像
墨水笔和褐色墨水
20.3cm × 13.4cm
1648 年—1650 年



图12 (右)
自画像
木板 油彩
49.2cm × 41cm
1657 年